

如果沒有睡，就不會醒來《老殘·印象》

演出：Concert Theatre 音樂會劇場

時間：2017/07/6 19:30

地點：兩廳院實驗劇場

文 郝妮爾（專案評論人）

「音樂會劇場」由此戲編導張安婷 2012 年於英國所創，抬升音樂的意義，始之不成為配角輔助，而為貨真價實的主角。演出節目單上引用英國《留聲機》（Gramophone）古典音樂雜誌總編的話，形容這樣的表演使「背景音樂」成為台上的語言、「成為一種單一藝術獨自無法表達出的新東西」。對於富含深度音樂背景的人來說，此言不假，然而如此以來不免限縮了觀眾市場，畢竟要深入音樂背景、劇場文化——或者以本戲為例，對於中國文學還得稍有了解，才能全然抓住《老殘·印象》之美，必然會使許多人聞之卻步。

只不過，在看完九十分鐘的演出以後，覺得先前所擔心的藝術背景之有無都是多慮。編導張安婷身為音樂學院的博士候選人，固然對其有深厚學養與領悟，卻讓我感覺到，她因而更小心的在舞台上不賣弄、不炫學，盡可能使劇情的跌宕簡單易懂，不偏廢表演或者劇本，「既然要做『音樂會』『劇場』，就勢必得兼顧兩者」的企圖顯而易見，無論看得是熱鬧或者門道均有可觀。

《老殘·印象》標榜改編劉鶚《老殘遊記》，讓活在現代的「劉先生」如夢似幻地跳入古代「殘兄」的世界裡頭，經歷一場老殘旅程。編者幾乎是取得精髓，將《老殘遊記》正本整整二十回的起承轉合、全捉進三幕的表演裡頭。除此之外又添上印象派音樂代表「德布西」（Claude Debussy）的作品。印象派源於 19 世紀後期，比起捕捉真實的「輪廓」更企圖描繪真實的「氣氛」，因此無論繪圖或者音樂都擁有作者強烈的作品氛圍。劉鶚作為 19 世紀後期的作者，而今與音樂家德布西在舞台上相遇，既是碰撞，亦是交融。

首先，就文本視之。

我年幼讀書的時候便有疑問——國文課本選進諷刺小說《儒林外史》，卻給我們

讀了整本最不諷刺的一回「王冕畫荷」、譴責小說《老殘遊記》也選了一則跟諷刺最不相干的「王小玉說書」。姑且不論這樣的選擇方針是否多少受到胡適影響（說劉鶚寫景才當真出色），長大後不免覺得這樣的選擇多少帶有「政治正確」的意涵。在《老殘遊記》裡頭，主角「無祖業可守，又無行當可做」，所幸後來拜一位道士為師，自此拿著一串搖鈴走訪各處替人治病「餬口」。於古代文學看來，其固然是為一本譴責之書，老殘將一路上的腐敗貪官盡收眼裡，到處替人解決疑難雜症，他醫病，更醫人心。於現代來看，這也絕不失為一本懸疑推理的小說結構，老殘冒險犯難、好公正，表面上邋邋遢遢彷彿懶於管天下事，不過若遇人求救，又不辭千里相助，找出病根、找出社會上最敗壞的一處。本身就充滿著許多看似矛盾、對比的地方。

我說編導張安婷捉住了改編之「精髓」，所指正是她純熟的善用了這一層對比的關係。綜觀《老殘•印象》，便是現代／古代、西洋／東方、戰亂／和平、新／舊、拆毀／永續……的層層對照。劇本當中的另一條主線：一位懶洋洋的「劉先生」（徐華謙飾）與油漆工（張智一飾），為一堵牆爭執不休。劉先生堅持要將這已然毀損、充滿裂痕、滿載自己記憶的牆重新粉刷，哪怕牆「收到縣政府通知，再過不久後就要拆除」。油漆工納悶：「一堵要拆的牆，還這麼辛苦的刷它做什麼？」「可刷了你不是也拿得到錢嗎？牆拆不拆與你何干？」劉先生問：「你為什麼不刷？」

兩人各執一見，均有其理。舞台活在這堵牆的現實以及老殘古代之間來回穿梭。而讓劉先生得以從此刻游進「老殘人生」裡的那把鑰匙，就是場上的三重奏。以鋼琴（江苙苙演奏）、長笛（陳韻茹演奏）與大提琴（張仁欣演奏）奏鳴的樂音，輕易轉換場上的氣氛，就像愛麗絲夢遊仙境的兔子一樣，帶領觀眾掉入另外一個世界。當樂音嘎然而止，現實的重量就轟然落下。

開演時，大提琴之彈弦模擬古琴之聲，初聽稍嫌尷尬，不明白何以優先呈現出的中國味兒的竟是由大提琴所詮釋？此正是戲中的第一個暗示。音樂會劇場的重點在於：不只是觀眾，就連演員都花大量的時間在「聆聽」。有時他們只是做著相同的動作，比如滑動船槳、經過戶戶人家，連燈光都沒有改變——德布西的音樂其旨並非在於模擬水聲或者船梢經過蓮藕的嘎啞聲響，而是模擬心境的變化，所演奏的是船上的兩人觀賞風景的內心變化，所以演員大可安心的省去情緒、肢體的表現，全然交付樂音。

此外，最著名的篇章「王小玉說書」一段，由長笛演奏勢撐全場。我想，這大概也是現場的觀眾首次聽見老殘所聞之聲。包括「五臟六腑裡，像熨斗熨過，無一處不伏貼。」、又如「漸漸的越唱越高，忽然拔了一個尖兒，像一線鋼絲拋入天際，」。欲表現此段綿延不絕、既緊湊又唱得人心舒坦的說書者氣勢，長笛無疑是三者中最費力的一種表現方式。因為此將大大考驗演奏者的功力，除了一氣長長吹拂到底，還要以唇舌口鼻控制，吹吐出或輕或快、悠揚與力道十足之區別。但也正因如此，長笛是最能夠如實呈現「說書」的樂器。「傾聽」未曾在劇場佔過這麼重要的位置。一個再怎麼慣常使用「留白」手法的導演，還是會在台上安插各種細節要觀眾捕捉。然而此時此刻，「聽」卻是場內唯一重要的事情。

我們耳朵自由的程度遠遠勝過雙眼所見，相較於文字腔調，音樂能夠詮釋的空間深得多，此時此刻，它深得能放進東方文化，又或者說是被東方的視野所接受。無論如何，這樣的合作方式都是在打破固有的對比。發覺這一點以後，才恍然大悟——最初所認為的古今異同、東西差別，或者一面牆的生死問題，原來都不是重點，《老殘•印象》的企圖是將這所有的「異」都化為一條相同的路，誠如《老殘遊記》第二十回、同時也是本戲最末的台詞所言：「我對你講，眼前路，都是從過去的路生出來的。你走兩步，回頭看看，一定不會錯了。」我們回頭張望的動作實際上也代表對未來的躊躇。若以此思考，那麼異者為同，同者為異。《老殘•印象》這看似極為古典的作品，實則是對「當代」的一種解釋。

呼應台詞中老殘提出的「月亮的暗面」，他以另外一層比喻，表示所謂的「對比與差異」均是妄想，他說月亮在暗下的那一面依然保有完整的圓，純粹受軌道的運行，有時給遮擋住了光，有時則無。這一段話讓我聯想起英國樂團「前衛搖滾」（Progressive rock）於1930年代發行的一張專輯：《月之暗面》（The Dark Side of the Moon）專輯中的最後一首歌：〈Eclipse〉歌詞寫著：「All everything under the sun is in tune / but the sun is eclipsed by the moon / there's no dark side of the moon really / cuz it's all dark」所有事情都在太陽底下運行著，不過太陽卻受月亮遮掩，月亮的暗面是不存在的，因為它根本完全是漆黑的。

《老殘•印象》的末了，有著巨大鑿痕的牆闔上了，不過裂縫依然顯而易見，場內闐靜，劉先生躺在地方望著「他的牆」，好像有所頓悟，又彷彿一切未曾改變，在這股惆悵的氛圍當中全戲結束。其實，無論是回首的過去、或者遙望的未來，

說到底根本也不存在，光會撒下的地方只有此刻，其餘全是漆黑的。又或者連我們信以為真的當下也不是真的，畢竟——別忘了，在開演前，那位殘兄「劉先生」可是躺在鋼琴上呼呼大睡，說不定這只是他長長的一夢，從頭到尾都醒著的、可是我們這群「油漆工」啊。

人間是死神的遊戲場域《死亡筆記本》

演出：臺中國家歌劇院主辦；崛製作株式會社演出製作

時間：2017/07/23（日）14:30

地點：臺中國家歌劇院大劇院

文郝妮爾（專案評論人）

日本漫畫《死亡筆記本》於 2006 年連載結束，迄今約莫十年，仍然持續風靡全球，改編成的各種影視與周邊商品都在各地成為話題。包括 Netflix 也於今年八月推出西方版本的《死亡筆記本》電影。漫畫作者（大場鶯／小畑健）所關注的內容題材，長期站在「正義」的邊界上躊躇，其最新連載的作品《白金終局》【1】也同樣以此做出發，讓天使降臨人間，給予人類特殊能力，在現實生活中探問善惡的交界。音樂劇的文本改編上同樣緊緊抓住這點。2015 年於日本首演，蔚為轟動。編劇（Ivan Menchell）除了開頭與結尾之外，幾乎完全忠於原著。

日本漫畫經常被改編成影視或者劇場演出，我認為最能夠涵蓋日本漫畫精神的就是音樂劇。原因是漫畫經常倚靠誇張的肢體動作來表現人物情感，除了少女漫畫以外，劇情的推動也總是仰賴主角的鬥志、毅力，使得閱讀者看得熱血沸騰。以《死亡筆記本》來說，鬥志描寫主要展現在夜神月與 L（小池徹平飾）兩人的精湛推理技巧上，以及隨之而來巨大的精神壓力造成的痛感，讓劇情節奏維持在一定的張力。而這樣的節奏感，透過音樂劇的形式呈現最能保留其精髓，由燈光與投影，在真實的舞台上表現出以假亂真的奇異效果，又佐以主配角高歌出的內心獨白，顯現內心之澎湃。這些都是影視的特效所無法給予的激烈臨場感。再者，「被寫上名字的人，會於 40 秒後死掉。」這一點由現場的演員齊聲倒數，每個數字尾音斷的乾脆俐落，取代碼表計時的聲音，壓迫感更甚，以至於後來重翻漫畫、台上巨大的倒數聲音都會在耳畔浮現。

「既然是以死為主題的故事，首先當然會設一個如暗夜般漆黑的意向，但我卻刻意將舞台裝置設定為『全白空間』，用以象徵才剛剛翻開的筆記本。」導演於節目冊中寫到。《死亡筆記本》的舞台以一張帶有粗糙亞麻質感的白色背景、中間印上「Death Note」字樣作為大幕，這也幾乎是整個舞台的基底色：非黑即白——兩位死神（黑色的路克以及蒼白的雷姆）、兩位主角（總是暗色服裝的夜神月與

白 T-shirt L)、以及交叉的白色聚光替人物打光，遠遠看來，舞台就像是一道道「X」的形狀，每一個自覺為正義效命的人，其實都只是站在 X 的對角線上，以為是兩個不同的世界，卻同樣被框住。

導演所謂的「全白空間」，不僅表現在象徵筆記本的幕，還有大亮的燈光上。數次在演員說到關鍵台詞時，燈光倏然慘亮，一瞬之間那光線遮得人無法逼視。這同樣也是對正義的詰問——我們慣常以為的黑白之辨，本來就是矛盾的，死亡不總是與暗黑相連，亮白也不一定與善良相關。有時候將人刺痛的正是白光，有時候，我們所堅持信奉的、不可撼動的正義，反而讓自己成為真正的邪惡。

再從觀眾比例來說，無論是電影或者是劇場，看完原著再回頭看改編的觀眾肯定不少。尤以音樂劇來說，因為加上了原創音樂，以及人氣偶像卡司加持，即便在完全熟知劇情的狀況下仍願意買票入場的人所在多有。如是，觀眾的焦點也較容易聚焦在兩件事情上：(1)音樂如何重新詮釋角色的感情(2)如何裁切、組合成將近三個鐘頭的音樂劇。

開頭一針見血，將場景設於高中教室，老師激昂地與學生討論法律／道德／正義之間的重重激辯，直到一位同學昂首站立——「老師，也是有很多法律無法解決的問題吧，那個時候，正義在哪裡哪？」死亡筆記本的第一個持有者，夜神月（柿澤勇人飾）就此隆重登場。

以音樂表現來說，由夜神月、L 以及彌海砂（唯月風花飾）三位主角，各自對正義、對愛的想望與追求之獨唱與對唱，均是可預期的。但音樂劇又另外放大了三個角色的情感：先提夜神月的妹妹（夜神粧裕，高橋果玲飾）與父親（夜神總一郎，別所哲也飾）。一是表現出青春少女對於哥哥的崇拜、天真且毫無保留的愛慕，讓這場黑幽幽的鬥爭中注入一些甘甜的希望；另外則是身為警長父親，懷抱著身為警察的自尊，以及面對兒子成為嫌疑人的擔憂，分別踏在公私兩種痛苦之中。單純以音樂領域來看，無論是編曲、演員的歌聲，或者是畫面安排，都是無懈可擊的。唯一有問題的是——就算將這兩段獨唱拿掉，對於劇情推展還是沒有任何窒礙。夜神月並沒有因為妹妹的天真就對殺人制裁產生猶疑，L 也不因為夜神總一郎對兒子的期許關心就手下留情，甚至到了尾聲，妹妹與父親先前的獨唱看來依舊像是一把裝好子彈的槍，氣勢磅礴，卻始終不見發射。

何謂一把成功射出子彈的手槍？就是死神雷姆（濱田惠飾）的獨唱。在漫畫中，雷姆不忍看見彌海砂再度成為懷疑對象，最後犧牲自己、親手殺了 L。音樂劇放大這情感，雷姆身處彌海砂囚禁的牢房，她看見一心奉獻、為愛交出全部的海砂，受她的純真動容，唱得如泣如訴，才終於決定、即便自己化為沙粒也要剷除海砂的敵人 L。另外，音樂劇將夜神月與 L 的對峙高潮，放在同樣於漫畫中出現的「網球對決」。這一段落的選用很高明，不只兼顧動作與畫面的熱鬧性，也能忠實反應兩位主角的才智雙全，在激烈的運動下，除了要思考對方的球路、還不能被對方抓住把柄，要贏得不疾不徐、還是輸了也全力以赴？就漫畫來看，這只是二人智力決鬥的其中一角，很容易被遺忘，不過以音樂劇的形式呈現，絕對足以成為經典段落。

最後從整體視之，節目冊雖開宗明義寫著：「《死亡筆記本》音樂劇是首部以日本社會為題，發想製作的音樂劇。」既是如此，我便有一事不解，何以這難能可貴發想的題材，竟交由西方編劇主筆？是純粹的商業考量、或者日本真的還沒有能夠駕馭音樂劇的劇作家？不知是否此緣故，雖主打是首部以「日本社會」為背景，不過除了看得出新宿街頭忙碌（忙碌得像是所有國家的城市），其餘細節背景幾乎只有輪廓，放在任何一個不同時空中也不覺突兀。——又或者，以導演的想法來說，「……『無趣』。這句話出現於故事開頭……這兩個字在我聽來，相當精準地描繪了作品開始連載的 21 世紀初期的日本社會，以及我身處的東京那種令人提不起勁的倦怠氛圍。」【2】的確，漫畫的開場是路克死神已經厭倦了死神界一成不變的生活，把手上騙來的第二本死亡筆記，故意掉到人間、看看會發生什麼事。因此，音樂劇刻意放大了死神路克對於新鮮事物的期待，與無趣生活的不可承受，甚至半開玩笑地大喊：「問我怎麼殺掉死神嗎？讓他無聊死啊——像我現在這樣就快無聊死了。」以至於結尾，也是死神路克再度覺得一切重蹈覆轍為由，想趕在生活重新變得無聊以前，親手將夜神月的名字寫在死亡筆記本上。

此結局手法是典型的「古希臘悲劇」中用的「機械將神」（God from the machine）——在劇情一發不可收拾的時候，發生重大天災或者神蹟顯現，讓混亂歸於平靜，使得一切大逆轉——不得不說，這結局在《死亡筆記本》音樂劇中看來實在偷懶而且不合邏輯。死神路克覺得無聊之前，正目睹 L 與夜神月於倉庫的最後一戰，喊著：「太有趣啦。」包括 L 倒下的瞬間，都嘖嘖稱奇夜神月的巧思，卻忽然急轉直下，因為覺得無趣而寫上月的名字？這個安排，我只能視做「因為時間到了，不能再繼續下去、該讓一切結束」所選擇的一種、最不費腦力的「機

械將神」法，而感受不到任何一點戲劇末了給予的震撼衝擊。

當然，以一齣音樂劇視之，歌舞場面該浩大處雷霆萬鈞，該婉約處細膩悠揚，而欲呈現的詭譎、駭怕，近乎瘋狂等的角色內心，也非常成功。死神路克在劇中像是一個貪玩的孩子，可愛至極，其戲謔笑鬧相當有畫龍點睛的效果。言至此，或許不該再苛責什麼，可是想起原著漫畫精心鋪陳的結局——夜神月在一切被識破之後仍然不願承認，始終不可一世的他終於醜陋哭求，死神路克看不下去而不齒地寫下其名——相比之下，兩者差異實在太大。不知道這是不是大部份改作都會通往的結論：儘管改編作品有其嘉許之處，依然無法企及原著的精彩精緻。

1. 《白金終局》，原作：大場鶯／畫作：小畑健，2017 年六月，東立出版。
2. 《死亡筆記本》演出現場發放之節目冊，頁 9。

不要懼怕死亡，死亡是終將看見《一家之魂》

演出：台南人劇團

時間：2017/08/16（三） 19:30

地點：台北水源劇場

文 郝妮爾（專案評論人）

「宮崎駿至今並未提及太多有關母親的記憶……（她）在宮崎剛進小學就開始時常住院，久病不癒……宮崎動畫的世界裡，有非常濃厚的母親色彩（母性）的影子，而且是透過母親的過世、缺席、冷漠拒絕的手法來表現的。」《宮崎駿論——眾神與孩子們的物語》（2017:36-37）

【1】

對我來說，《一家之魂》的核心脈絡恰巧與此段文字扣合：一則以缺席證明存在，以存在看見缺席的故事。

此戲根基於極度寫實的舞台與時空，搭配詩意而饒口的台詞，使得 115 分鐘的演出，像是從夢境解離出來的片段。開場時，六位演員節奏明快的從舞台中央的大門走出，節奏整齊劃一，手腳像是加了齒輪般機械式移動，如同動漫人物，由排行老三的韶君（張韶君 飾／同時飾演劇中亡母）的第一句話：「放在這裡的白色湯匙怎麼不見了？」揭開序幕，以湯匙的缺席叩響死者大鐘，預告紛至沓來的鬼魂聲音。

在一幢白色的公寓裏頭，熱鬧的手足六人談論往事，做菜、吃食、開派對，他們口中談論的亡者因而被召喚出來，偌大的舞台中，彷彿所有空隙都是鬼魂游移的場所。兄弟姊妹彼此抓著自己存在的理由，刻意以標籤過的形容詞呼喚對方：「朝氣哥哥」、「粉紅妹妹」、「最年輕的弟弟」……彷彿眾人若不藉由他者的「被敘述」就會隨時消失存在的意義。然而對於母親、父親、外婆的記憶，卻又是信手捻來，任一點記憶的碎片都能夠築起亡者歸來的軌跡。使得明明確確實實活在這個家裡頭的生者，更加不確信自己的存在，得反覆呼喚對方，以冗長的形容詞與名稱組合堆疊，盡可能創造彼此「生」的證據。

導演帕斯卡·朗貝爾（Pascal Rambert）說自己想做一個亞洲鬼文化的作品——「這些對我們西方人來說似乎是迷信的東西，其實是一種生命的哲學。」【2】即便如此，他依舊不相信鬼魂一事，但這不成問題，只要他筆下的角色必須相信就好了。因此也許可以這麼說，《一家之魂》

這齣說鬼的戲，也是一場鬼魂存在的證明題，首先定義：「何謂鬼？」答曰：「看不見的東西（也許是幽靈、魂魄之事……）。」【3】

第二個問題：「倘若看不見，如何證明其存在？」

對此，編導從一個不見的湯瓢進入這個哲學性的思辨：「看不見的東西真的存在嗎？我們能夠用什麼方式確定他的存在？」在這個問題之後，死去的亡母靈魂從牆的空隙中走進，現場徒留兩位家中最年長的兄弟、均只能聽見她微弱的聲音，與之對話，等到弟弟妹妹重返大廳，他們著急大喊：「剛剛媽媽回來過！」並且拿出自己的手機，以方才錄下的聲音為之佐證，不過想當然耳——「什麼聲音都沒有啊。」鬼魂無法以任何形式留存在現實世界，但卻會「化為海上的風，他們寫下的詩將成為氣息，吹到我們身邊，所以你到海邊，就能夠聽見他們的話語……」最年輕的弟弟（曾智偉 飾）如是說，他雅好作詩，是全家最「不務正業」、讓眾兄姊擔心，卻是能將亡靈看得最清楚的人。若這「看見、聽見」的證據還是不夠，不如問天吧？詢問最古老的占卜，轉向易經玄學，查看龜甲上顯現的卦爻。問：「爸爸媽媽會回來看我們嗎？」最年輕的弟弟右手一伸，闔眼問龜，睜眼就喊：「大吉！」眾人歡騰，互相擁抱想讓已逝的父母看見如斯相愛的手足之情，向一塊空蕩蕩的地方喊：「我們好想念你呀。」

鬼魂的存在，據證確鑿，便可進入所有藝術創作當下共有的詰問：「Why now, Why here?」亡者何以在此時此刻此地現身，他們為何前來？背負著什麼事情前來？

六位兄弟姊妹的父親曾經短暫現身（蔡柏璋 飾／同時飾演劇中大哥），站在空無一人的家中，神情嚴峻，說：「所謂的祖譜，就是一系列死者的名單。」那麼「家族」則代表這份名單中會接續死去的名字。父母親的逝世使這個家庭中鑿出一個巨大的空洞，為了填補這份空洞，他們只好抓取各種能夠佐證的事物。然而，記憶只會越來越被稀釋，像是一張過曝的照片最後只剩下空白，使眾人更加惶恐。一如《盲眼刺客》中所說的：「這些人需要靠點什麼來記住經歷過的事……明明還在現在，但你卻想著它已經成為過去。有時候，因為你不太敢相信自己就在現場，就偷個什麼東西以資證明，哪怕你偷那東西可能什麼也證明不了。」（2009:403）【4】這也是為什麼，朝氣哥哥（竺定誼 飾）的筆電從行李箱憑空消失，當兄妹聞之裡面裝有唯一一份、眾人童年與父母親合影的照片時，會如此崩潰，此起彼落喊著：「我們現在一無所有了。」在什麼都無法憑證的生者的世界當中，最後能夠抓住的事情只剩「講述」，所以他們拚了命的談論，藉由敘述死者生前的樣子、穿著、性格甚至是切菜的方式來重塑生前的記憶。

「每當你們談論亡者的時候，我們就被召喚來了。」出現的亡者一再重複這句話。所以他們前來，帶著生前的苦難，帶著曾經沈默而無法訴說的大時代記憶，帶著依舊被苦難折磨著的心到來。

他們的大哥，死在自己一生熱愛的、機車上馳騁的風景之中。大哥以騎士裝扮回到家中，說了其中一句話：「死亡是終將看見。」在《一家之魂》裡頭，死亡使得這一家人的世界築起過去從未有過的高樓，那是一個全然嶄新的情緒大樓，裡頭路線複雜、拐歪多歧，確因而打開他們感官新的一角，對事物擁有全新的理解。

鬼魂是死者，死者是活在過去的生者，是從歷史走來，而如今也成為歷史的人（或鬼）。所以，亡者講述自己生前的記憶，在生者聽來就是歷史的痕跡。有趣的事，劇作家並未將史事的確切名詞寫入台詞中，觀眾只能藉由「沈默而苦難的生活」、「問個問題就會挨揍的時代」……等字句，模糊地拼湊這是哪個年代的事件。由是，這齣戲將不受時效與文化空間給束縛，使任何一個年代的人均能連結到「他們的歷史」。好比 2017 年目睹這齣戲的中生代觀眾，我們的父母親也許走過白色恐怖的肅殺年代、彼岸的也許有親人遭逢文化大革命的洗禮，2008 發生在西藏的血腥鎮壓仍然清晰。隨著觀眾的文化背景、年紀差異不同，面對歷史說的「苦難與傷痛」將會有不同的解釋。

對此，雖然導演已明說：「……另外想說的，是我感受到臺灣的政治以及歷史上的矛盾，尤其是跟中國的關係。我不想要講得這麼明白……我要以小喻大，把兩岸的歷史，回歸到家庭關係來談。」【5】我卻更認為，單從劇本看來，這如囁語、如詩話一樣的台詞，反而朦朧的將這層家庭關係，能不只擴大到兩岸的歷史，而是大到世界的國族的問題，是所有種族在過往甚或此刻感受到的苦難與傷痛，都能埋進這些對白當中。

當然，上述特別強調這是「單從劇本看來」的結果。《一家之魂》是導演朗貝爾的第一個亞洲作品，他眼光精準的不只處理過去的歷史，也瞄向此刻中國與台灣之間微妙的關係。因此安排了一個私生女李莉（劉莉 飾），以字正腔圓的北京腔突兀的出現在這個家中（舞台上）。兄弟對這小妹的愛，是母親當初「錯誤」造成的產物，是她在身心俱疲之下與陌生男人一夜情的結果。她的子女儘管對母親懷著無上的愛與思念，同時又對此的不軌在心中產生矛盾衝突。李莉自小不知道父親是誰，與母親分手，單獨來到東京念「令人悲傷」的經濟，攻讀博士，最後在孤獨、敏感、無法與現實接軌的人生境遇中，選擇跑到彩虹大橋、跳進東京灣自殺。使得兄弟對於這個小妹的思念之前更添複雜，這層複雜也具體而微的顯現了台灣對於中國的情感。這麼

政治性的國族議題，在這齣戲當中，卻因第三者（法國導演）的詮釋，憂傷得無比美麗，精準得像是一句能夠單獨存在的詩。

於是，活下來的人只能繼續藉由談論來追悼死者，也許是以一口清茶淡酒，也許是一整晚的狂歡派對，也或者可以學學排行老四的浩哲（賴浩哲 飾），帶領所有人向逝世的父母、逐一介紹現在家中的擺設，載歌載舞。在他們狂歡的過程中，一度酒酣耳熱，舉杯大吼：「我們站起來！我們不是鬼！」

啊，不過在我看來，這的確是一屋子鬼的狂歡。

《萊辛頓的幽靈》【6】同名小說中，有一段非常類似的描述：主角凱西的朋友受託於凱西大宅中顧家幾天，第一個晚上，朋友在睡夢中被樓下的聲音驚醒，明明應該是只有一人一狗的家，大廳卻充滿音樂與談天聲響，朋友傾耳細聽，那「對話渾然化為一體……雖然知道那是語言，是對話，但那卻像一堵塗得厚厚的牆壁擋在我眼前一樣，沒有任何我能進去的空隙。」忽然，朋友猛然明白，這群不速之客是一群幽靈，「談笑著的並不是一些現實中的人」。這件事情只發生在第一個晚上，後來再也沒有。半年以後，朋友見到凱西，不談此事，凱西反而回頭談自己的父親——母親死的時候，父親「像埋在地裡的石頭一般深深地睡著」，整整三週，如將死之人一般，以如此巨大沈默的沉睡來表現悲傷；等到多年以後父親過世，凱西終於了解其父當年的感覺，他悲傷得如父親當年一般，有一段時間不停地睡著。如今事隔多年，凱西對著朋友說「只有一件事我可以肯定地說。我現在就算是死在這裡，全世界也沒有任何人會為我而那樣沉睡的。」

在《一家之魂》裡，受人思念的鬼魂回家了，生者在一團渾沌之中，活得像幽靈一樣於自宅喝酒、對現實咆哮。分不清楚更悲傷的事情是什麼——因為逝者已逝？因為我們仍然活著？因為這不是一場夢，所以我們必須繼續醒著。

【1】《宮崎駿論——眾神與孩子們的物語》，衫田俊介著，彭俊人譯，典藏藝術家庭，2017年，8月。

【2】《一家之魂》節目冊，〈專訪 Pascal Rambert〉，鍾翰撰稿，周伶芝翻譯。

【3】同註解【2】

【4】《盲眼刺客》，瑪格麗特・愛特伍著，梁永安譯，天陪文化，2009年，10月。

【5】同註解【2】

【6】《萊辛頓的幽靈》，村上春樹著，賴明珠譯，時報文化，2005，12月。

生活，由不得人選擇：《冥王星》、《七種靜默：忿怒》

演出：手放開工作團隊&追困實驗室、窮劇場

時間：2017/08/24（四） 19:30

地點：華山文創園區烏梅劇院

文郝妮爾（專案評論人）

2017 年的台北藝穗節邀請第一屆（2008）與第十屆（2016）明日之星獎的作品重回舞台。一邊是新生代團隊，角色以當值花樣年華的學生作為視角，嘗試討論錯置的性別，朦朧的性慾，以及只屬於那個年紀才會存在的「彷彿愛情的友情」；另一邊則是歷經多年淬煉，耕耘黃碧雲的小說《七宗罪》多年的高俊耀與鄭尹真，改編小說篇章《懶惰》、《饕界》以及本次演出的《忿怒》，每一回都苦苦地抓著人心慾望，或是社會制度底下乖舛的環境遊走。

這兩齣戲如今以「藝穗十年，榮耀再現」為名目何為上下半場，實則依舊是全然分開的兩齣劇碼，雖以各自的方式在討論社會上的不同問題、生活選擇的困難，但除了宣傳之便或者預算考量上，看完後仍不明白何以要將《冥王星》以及《忿怒》放在一起，畢竟兩者所探討的問題可說是天南地北，處理的方式也是大相逕庭。此處避免為求討論之便，而輕易給作品貼上標籤、或者是相互比較兩者，以下將劇目分別討論：

《冥王星》手放開工作團隊&追困實驗室

觀賞台北藝穗節的其中一個優點，就是有機會看見年輕得驚人的團隊萌芽之時。這裏說的年輕非僅只「年紀」上的，更大一部分是只思想、精神上的。

《冥王星》的題材以 2017 年來說，稱不上新鮮。敘述兩個生理與心理性別截然相反的孩子，土豪（林書函 飾）渴望成為女孩，而美靜（吳靜依 飾）夢想成為男孩，眼看這個此生永遠不可能完成這樣的心願了，面對惡劣的環境，腦海生出不如一死的念頭。

其實《冥王星》有不少瑕疵。比如說台詞的生澀與突兀，已經無法用「因為是孩子們在說話，所以內容很碎裂」一句話來掩蓋，例如在開演近四十分鐘後，土豪突然蹦出一句與前段對話全然無關的：「你知道冥王星嗎？」這句話乍聽之下比較像是忽然要「點題」一下，反而無法感覺到含藏在角色心中已久的秘密。另外像是同儕間的欺負、受老師性侵、在家中的暴力相待……有許多狀況都是老生常談，包括角色的反應也在可預期的範疇之中。然而越是這樣我越是感覺奇怪，因為竟然完全無法討厭這個作品。明明有這麼多刻板印象的段落，依舊是一點也不感到疲倦地看完了。

曾經聽過一句話，說：「不知道該從何說起的時候，就規規矩矩地照著順序說吧。」《冥王星》正是一齣這樣的作品，不光是劇本脈絡，整個舞台的表現方式都是規規矩矩的。畢竟站在「如何生」、「是否死」的大哉問面前，眾人皆渺小如沙，添加太多技巧都怕畫蛇添足。

如是，本戲最出色的就是開頭與結尾的處理——開場時，土豪與美靜兩人互撞對方額頭，如是再三，重複問著：「這樣真的可以『變回來』嗎？」台詞曖昧，觀眾起初還搞不清楚狀況，容易誤會他們是兩個錯置靈魂的身體——類似迪士尼電影《辣媽辣妹》（Freaky Friday），即將帶著互換過的身體，以不同的視角展開新鮮的生活——啊，可是這麼想錯了，他們的靈魂的確放錯身體，不過是「打從出生」以來就錯了。他們不是想成為對方，而是想置身在正確的「性別」裡頭。以這樣的開場交代兩人的「生」，等於一開始就替他們預言了結尾的死。末了，因為安眠藥不夠用，所以得由一人悶死另外一人，剩下的人再獨自吞進所有的安眠藥自殺。膽小的土豪沒有殺人的勇氣，選擇平靜地躺下讓美靜悶死自己。而美靜的殺人勇氣也並非來自傷害，而是盼望對方「再也不必受傷了」，在土豪死後，她匆忙慌亂地吞下安眠藥，卻一再把藥嗆出，反覆幾次，最後終於難以承受一切地拔腿逃跑。起先劇中一再出現的那句台詞：「反正不管怎樣，也比現在好」原本說來篤定，卻在尾聲成為一個巨大的問號。

此戲引人入勝的原因，有很大一部分是源自演員青澀的表演方式。吳靜依與林書涵兩位演員相當用力地在他們的角色與台詞之上，有時眼神堅定卻帶著畏怯，有時動作猶豫卻節奏穩當。技巧手法不是重點，場上唯一存在的就是情感——或者是說，唯一存在的就是故事本身。所有人（包括台前幕後）都退到故事後面，好像沒有人急著展現自己。就連最後謝幕的時候，吳靜依都有些朦朧的看著舞台，

林世豪帶著朦朧的笑容鞠躬，兩人看起來就像是想要隱形進背景中一樣。

再回想起最後一幕，燈暗之前徒留土豪的屍體在舞台上，使人不禁想著：但願死後的世界真的與思念的人再見，無論那裡是不是冥王星都沒關係。

《七種靜默：忿怒》窮劇場

2014 年我首次觀賞窮劇場改編《七宗罪》的作品之一：《饕餮》。雖說後勁極強，不過台詞密度高，劇情本身沈重，節奏難以明快，因此看完以後心理壓力極大，精神上很吃力。自那之後，高俊耀除了推出新的原創作品外，也持續經營《七宗罪》的其餘改編劇目。《忿怒》應可說是高俊耀與鄭尹真開始「七種靜默」的起點，近十年的時光，再血氣方剛的思想都燉成一鍋溫湯。如今的《忿怒》看起來依舊是痛，卻少了攻擊性，許多對社會詰問的台詞都帶著同理做出發。使觀眾不必帶著防衛的姿態看戲，能夠以更柔軟的心去觸碰舞台上所呈現的底層人物。

從粵語以及幾個簍空的 cube 搭建起「香港」庶民的空間意象，偌大的舞台凝結成一方小小的公寓，兩位演員穿脫簡單的服飾配件，以此將各色的人物穿脫其身。因為端靠兩位演員詮釋不同職業、與生活方式的人，因此更營造出一種奇異的效果——要知道，即便是在底層，眾人也是相互瞧不起對方的，收垃圾的阿婆看不起四肢健全卻游手好閒的男人，小偷看不起娼妓（像他的台詞：「我偷雞摸狗也比你做雞做狗好呀。」）被歧視的人永遠都有「再歧視」人的本領，這種瞧不起的心態除了向外發散外也向內收縮——散文集《浮光》中有這麼一段話：「我有時候會想，居民憎恨骯髒的影子是必然的，我們也會恨自己如果終究有一天要面對這樣的生活。只是或許人多半不理理解，那恨可能來自對生存的恐懼。」

（2014:211）【1】——落魄地聚集在同一棟大樓內的眾人正無法免除生存的恐懼，轉而厭惡周遭更加落魄的人，也將這樣的厭惡反饋到自身。

在這種悲劇性的集合處，誕生了一個孩子，名為「九月」。舞台上的九月，我認為是個刻意去性別化的孩子，由鄭尹真飾演，她稍微壓低聲音，穿著寬鬆，可視為尚未變聲的男童，但若以還沒發育的女孩來看應也不為過。九月是娼妓所生，也是這棟大樓的孩子，更是整個香港的痛苦所匯聚成的形象，再由這龐大的痛苦所養育的孩子。九月沒有姓氏、沒有父親，好讓一切方便行事。九月像是這棟樓

裡所有大人的孩提時代，他們當初也曾經且看且走，期待長大以後能夠離開這個地方；大人看待九月如是，把此生無法完成的心願通通交付。九月暫居在家中的、那一個連「垃圾婆都比他強」的叔叔，最後放火燒樓，嘶聲力竭喊出：「你快走！」在絕望的生的餘燼中，寄與的唯一希望，就是九月了。

另外在《忿怒》中貫穿首尾的一個元素，是狗。開場演員狗模狗樣地嗅聞、聞走，或者受到驚嚇地轉圈個沒完，接著露出咿咿啊啊地苦叫，最後終於喪失所有的溫柔，齙牙咧嘴，吼叫啃咬對方。

「活得像隻狗」，是此戲想傳達的意念嗎？在小說《番茄街游擊戰》裡，一個無法理解世界的惡意的孩子，在他生日那天滿懷著無法發洩的（同時也還是他還無法理解的）情緒，開始偷東西使壞，跑到橋面吃自己偷來的東西，流浪癩狗在一旁搖尾乞憐，此處寫道：「……我的雙掌在發抖，用力對小黑狗擲出半片光碟，打在小黑狗的癩腿上。小黑狗尖銳的叫聲刺進我的耳膜。我想哭。小黑狗的癩腿上滲出紅色液體，是血。我真的很想哭，往番茄街西側瘋狂跑去，一顆一顆汗水從額頭冒了出來，血液在身體內奔跑，卻不知道要跑去哪裡，沒有任何出口。」（2015:96）【2】對照這段文字，《忿怒》的開頭，（應該是）九月的孩子看著一條無精打采的狗，緩緩蹲下，靠近牠說：「你為什麼不去死啊？」

所謂的忿怒，不僅只是拳打腳踢、大聲控訴，而是我們的善意與溫柔一丁點不勝地被這個世界榨乾了，就連對一隻將死的狗都無法予以任何同情。

此戲末了，於地鐵現身的九月全身刺龍刺鳳，像一塊巨大的污漬，讓擁擠的地鐵上空出一塊地，旁人均躲得遠遠的。

一個蠢蠢的問題出聲：「會痛嗎？」

「不痛了，」九月回答：「都是很早以前的事了……。」

高俊耀與鄭尹真站在舞台前端，說完這句台詞，兩人臉上都帶著詭異的笑容，不可能是代表快樂的笑容，比較像是一道巨大的傷口，大到再也沒有癒合的可能。

【註釋】

- 1、吳明益，《浮光》，初版二刷，台北：新經典文化，二〇一四年，一月。
- 2、連明偉，《番茄街游擊戰》，初版，台北：印刻，二〇一五年，八月。

藝術如何立國：從《三姊妹》到《台北筆記》，觀平田織佐的社會實踐

郝妮爾（專案評論人）

日本導演平田織佐近期這三次來台的作品：2013 年《三姊妹——人型機器人版》、2015 年《蛻變——人型機器人版》以及 2017 年《台北筆記》，幾乎已經在台灣的表演藝術圈扎下深根，三場全然不同團隊、甚至不同國家的組合（依上述順序，分別是日本、法國、台灣）卻都幾乎在開放售票當天搶購一空。台灣也在近幾年陸續出版平田導演的著作。今年台灣出版、林于竝老師翻譯的《藝術立國論》【1】，是平田導演於 2001 年以文庫版的形式在日本初版。依據當時的日本的文化環境、社會風氣現況所寫，時隔十多年，譯本終於台灣上市，書中所提及的整體藝術風氣與現今台灣不謀而合。本人試以平田導演近年於台灣上演的這三齣戲，結合其「藝術立國論」的想法，淺談他在劇作中欲傳達的社會實踐。

●日本第三世代劇場：顛覆現實的現實

日本戰後的戲劇發展，可從六〇年代的「小劇場運動」為開端。

自十九世紀中後期之明治維新開始，由政府主導的現代化改革運動，是為整個日本文化的一個重要轉捩點。有學者認為日本的「現代化」完成於二戰結束以前的 1941 年，彼時日本對於「現代」的理解幾乎全是從現代化的歐洲作為標準視之。此價值觀的建立，正是導致日後日本文學、藝術的「反近代」思想之緣故。

1960 年代開始，日本戰後經濟復甦，藝術產業再度甦醒，除了西方的美學、表演之外，本地的戲劇開始注入新的血脈。「第一世代」的劇場表導演、劇作家開始發聲，以「反美」、「反近代」等等的反文化價值為彼時劇場美學基礎。由此發展，到了 1980 年代，「第三世代」的劇場表導演、劇作家站上舞台——本文討論的中心，平田織佐導演即是此時期的導演——這段時間的藝術家處於日本經濟空前絕後的繁榮的幾年，他們無法預知幾年之後自己生活的年代將被歷史冠上「泡沫經濟」之名，而過去反對西方文化的氣勢，因為這種富裕的生活，以及美國文化幾乎完全滲透日常的狀態之下，被鎖在歡愉的泡沫之中。

八〇年代崛起的藝術家，走出戰爭的陰影，能以更成熟、複雜的方式來完成戲劇作品，同時能在此多樣的表現手法中，有意識地聚焦於當前社會所遇見的問題。

【2】

就日本表演藝術而言，從六〇到八〇年代，儘管對於美國流行文化所持的態度看似是從反抗到習慣，但習以為常不代表認同接受。八〇年代藝文美學開啟的「後現代風潮」，是以顛覆現代的表現方式同時緊緊著眼此時此刻。

拿平田導演為例，其劇作的時空背景幾乎都是設定於二三十年的「未來」，但劇中人物所討論的均是由「現代人」共有的問題、有跡可循的預（寓）言。比方說《三姊妹》的設定，就是人型機器人已然成為家家戶戶生活之必須，買菜倒水等事均能假他手，這樣的方便卻也帶來不便，例如不帶有情感的機器人卻複製生者的記憶，說出讓人尷尬的「實話」而不自覺。

●在一成不變的景色裡頭說故事

試觀平田導演這三齣戲來台演出的戲劇，全是改編作品。取自俄國的契訶夫劇作《三姊妹》、捷克的卡夫卡之小說《變形記》、以及平田導演自己的劇本《東京筆記》。雖說直接以三齣戲來論定，不免有些以小觀大，但我確實從這些作品中感覺到，創作者想要在「一成不變的景色裡頭說故事」的慾望。

《藝術立國論》有一段話：「最近在全國各地都市轉了一圈，我的感想是，無論是哪個城市，郊外的風景越來越長成同一個模樣。這樣的風景，如今對於全國各地而言似乎理所當然，但實際上卻是這十幾年才出現的全新風貌。……看著逐漸單一的地方都市風景，我心中突然浮現一段鮮明的記憶。1979年，我第一次踏上美國這片土地，開始從洛杉磯騎腳踏車橫跨北美大陸、前往紐約的旅程。那時，映入眼簾的美國地方都市風景，與如今在日本地方都市蔓延開來的郊外風景，幾乎一模一樣。」（2017:44-45）

這段話點出了許多地方的藝術文化共同面臨的問題（是，當然包含台灣），美國文化的滲透是無孔不入的，外來的滲透，與地方特色的稀釋並進。我相當喜歡平田織佐以「沒有用的東西」來形容地方的傳統習俗，他說：「但隨著村落共同體瓦解，在全國統一律法的現代化日本當中，沒有用的東西越來越難發現了。神話或民俗傳統成為人類學者調查的對象，只有重要的民俗活動才能成為文化財，且

受到慎重保護。祭典只剩下空殼子，成為招攬觀光客的活動。因此，失去『沒有用』的場所與時間的區域，價值觀會開始變得單一；多樣性消失的結果，就是也同時失去社會的安定性。」(2017:46-47)

回到藝術如何立國的出發點。藝術的進駐，旨在打破單一的想像，開啟多元的思想。只是，在資本主義迅速蔓延的時代，藝術的存在似乎走得太過緩慢了，緩慢到群體無法覺察其意義。如同書中所點出的，恰好也是台灣文化界正面臨的問題：一個地方福利都無法盡善盡美的縣市，為什麼還要撥預算興建劇場？為什麼還要重視藝文產業。這個問題，其實也變相地詢問，為什麼都處在這個節骨眼上了，還得注重「中產階級」(也就是有能力遊走藝文活動產業份子)的嗜好呢？

這件事情討論到最後就成了羅生門。首先是政府無法接受藝術是大眾的必需品，因此不會像重視健保那樣負擔民眾一定比例的票價。而藝術工作者在場館不夠、總得在資源已經夠少的圈子裡頭搶演出場地之餘，還要擔心民眾礙於票價過高不願進場看戲，偏偏目前的票價已經是全數售罄也勉強打平的狀態……。

現今無論是科技、資訊都高速發展的現代，藝術(或者我們直接說是劇場)的存在，的確無法一夜之間讓人體察他所帶來的影響。然而不妨退一萬步來看，劇場(以及所有展覽空間)的意義為何？是為了觀賞？為了表演？為了展示嗎？不，平田織佐書中對於「劇場」的闡釋，恰好與羅蘭·巴特的想法不謀而合。他在《符號帝國》寫道：「打開一本旅遊書……很奇怪，這些字都只跟一些無聊、無用的是有關：海觀、郵局、旅館……然而，何謂旅遊？為了相遇。唯一重要字彙，只與會面有關。」【3】(2015:82)對於平田織佐來說，劇場亦然，劇場是「只要能確保人與人之間能相遇，並且是位居民敞開的藝術空間」(2017:53)，均符合劇場的定義。因此，何嘗不能這麼解釋：藝術的存在是為了能夠持續與人的會面，劇場的意義是人在這個空間相遇，使遠方的故事與此地的觀者碰撞，讓我腦中的訊息與你的目光產生交流，且在相同的景色當中看見不一樣的事物。

●這裏全都是沒有用的東西

上述論點，於《台北筆記》中完全應證。該劇的情節故事非常簡單，敘述 2024 年，歐洲爆發戰爭，為了保護維梅爾的畫作，將其全部運來台北展出。來觀看畫作的人，懷著不同的心思與目的，背負不同的人生和家庭背景，在此短暫相遇，

或者彼此錯過。

暫且不深入談及此戲對於戰爭的想法，以及角色在內心細緻且多層次的衝突，平田導演視一戲最重要的功能，在於他是「相遇的地方」，這樣的想法自始至終都不曾改變。「或許比起偉大的藝術品而言，相遇本身才是最了不起的一件事」，對我來說，是《台北筆記》——不，應該說，是從《三姊妹》於台灣上演以來，導演在劇中努力想傳達的核心理念。

改編自平田織佐 1995 年獲獎的劇本《東京筆記》，以美術館為核心，到不同的城市創作就以該為名（比如說接下於泰國演出的《曼谷筆記》）。平田導演的風格強烈，於多處提及他的「現代口語戲劇理論」，以極度自然、真實的對話入台詞，因此台詞中充滿多處的「嗯」「喔」「啊」……這種看似冗墜的發語詞，除了凝造自然真實的效果之外，其實也意外的造成了某種話語的節奏感。這理論當然有其缺陷，撇除最早的《三姊妹》真的是由日本團隊演出之外，接下來法國團隊的《蛻變》與台灣的《台北筆記》，因為刻意想要營造出「自然」的口語氛圍，卻礙於每一個地方語言的不同，稍顯生硬沉悶。直接拿《台北筆記》來說吧，相較日本式的禮貌溫和的應和與回答，台灣似乎更隨性、漫不經心一點。雖是，這種雞蛋裡挑骨頭的品評我認為並不影響平田導演環遊世界、藉由戲劇讓眾人相遇的抱負。

回到本篇的開頭，平田導演「藝術立國論」的想法，在在實踐於他的編導作品中。

以文本來說，劇中人物經常是身處「未來」，卻懷抱「現代」的焦慮，我們對於資本主義的慌恐、全球化的過度接受或者不安、對於自身生命的迷茫，都是恆古不變的關懷。劇場當然無法帶領我們解開這樣的關懷，然而有時僅僅只是看見了某一句話、某段台詞，與自己有相同的處境，就彷彿心被燙平了一樣，儘管只是一瞬間，也會覺得沒有那麼孤單。

以形式手法視之，平田導演的戲常常是限縮在某一個空間，並且從頭到尾沒有任何背景音樂，連燈光都只從白晝走到黃昏，或者索性一口氣亮到劇中，這種連劇場的時間、空間感都要盡可能貼合現實的手法，一方面是能夠讓對白盡可能流暢之外，也專注於演員情緒的一以貫之；整體呈現如此，也讓觀者如浮在溪流上的一艘小船，順著劇情線規規矩矩地走下去，跟著人物的情感步步堆疊起來

再把眼光放遠一點，平田導演的藝術立國不光是「日本」，而是不懈怠地旅居世界，與不同的團隊合作，不斷地打開自己與會面者的視野。

說起來，與人的相遇，感同深受的陪伴，以及情感的理解，都是「無用的東西」唷。然而，一個科技快速進步、經濟高速發展的國家，興許還是無法解決消費不景氣的問題。因為身處於此，我們對於「幸福」的感受將會越來越驚鈍，金錢能夠買到的物質享受將越來越難填補心裡的匱乏。消費上的不景氣，時常不是源自貧窮，而是因為「有錢也沒有想要買的東西」，或者拿平田導演的話來說「所謂的消費不景氣，其實是文化不景氣」(2017:67)。是故，藝術立國的想法，是希冀一個國家的「糧食」從有形的製造業，轉為無形的「藝術產業」。

如同書中所言：「大體而言，所有製造業都是以過去累積的經驗為資糧，為我們製造幸福的生活。但是，藝術是以尚為到來的事物為資糧，創造我們的未來。尚未到來的事物長什麼樣子沒有人知道，而我們唯一知道的是明天必定會到來。藝術就是要提示我們如何面對未來的不安與希望。」(2017:58)

在這種多有用且偉大的發明當中，我亦深信藝術文化是最先能看到未來。哪怕這樣的相信可能一點用也沒有。

【註釋】

1、平田織佐著，林于竝譯，《藝術立國論》。(台北，書林，2017年)

2、本段資料來源參考：

(1)平田織佐、野田秀樹、鄭義信、神里雄大著，林于竝、詹慕如、田村容子、唐顥芸譯，《日本 80 後劇作家選》。(台北，書林，2013年。)

(2)文起明著，《劇場作為城市論述的創作—從浪漫主義到日本反近代思想—以三個舞台設計為例》。(台南，台南藝術大學建築藝術研究所碩士論文，2013年。)

(3)〈日本當代小劇場戲劇面面觀——「演劇最強論」講座系列活動實錄〉：

<https://www.jpfbj.cn/sys/?p=2403>

3、羅蘭·巴特(Roland Barthes)著，江灝譯，《符號帝國》。(台北，麥田，2014年。)

未知，是唯一確實知曉的事《致深邃美麗的》

演出：梗劇場

時間：2017/09/7（四） 19:00

地點：牯嶺街小劇場

文 郝妮爾（專案評論人）

這是第一次，我慶幸自己不喜歡閱讀演出介紹，有許多時候經常是憑著直覺買票。因此在《致深邃美麗的》開演近半鐘頭以後，實在忍不住笑了。其實我應該要感覺憤怒，或至少有一種虛擲時間的失望，不過在演出結束之前，我只努力壓抑心中想站起來鼓掌的念頭，因此憋笑到眼淚流了出來。

•

於牯嶺街小劇場一樓演出，四位演員以及一位手捧時鐘的假人一字排開，坐於舞台前方、離觀眾非常靠近。初入劇場時，乾冰霧氣瀰漫全場，燈光從舞台後方打向觀眾席，逼得人只能眯著眼睛往前走，一邊尋找坐位，一邊迷迷糊糊的看著演員的輪廓。

我在戲劇結束以後才發現，這齣戲在觀眾入場時就開始了。依 Peter Brook 的說法，戲劇是「凝視發生的地方」，而這一次把凝視的權利也留給給演員，他們靜觀無語，睜大著雙眼，也正被觀眾從強光的那方回望自己。

場上乾冰逐漸加強、舞台後方的燈光慢慢收起，假人手上捧的時鐘一開始就停在七點零五分，因此也是在現實時間的七點零五分開開始轉動（當然，我還低頭看錶確認了時間），彷彿還能聽見齒輪喀拉喀拉，時間開始了，燈光也正式地照向舞台，我們終於看清楚每一個人的面孔，現在就等第一句台詞，或者該說，等故事發生——

——但事情早就發生了，我因為過於依賴語言而導致一切感官都後知後覺。約

莫過了半個鐘頭以後，台上的四位演員依然悄不作聲，睜大眼睛，咕溜咕溜地凝視前方，隻字未吐。後方的投影畫面從狂風暴雨，到天高地闊，到雨水瀝瀝。隨著落下來的雨水聲音，坐得直挺挺的演員余佩真跟著掉下眼淚來——咦？這是某種劇場意識流嗎？我們須得想辦法鑽入對方的心理然後揣測發生什麼事了嗎？然而從四位演員的打扮來看，絲毫找不到彼此的任何關係，Fa 著以短褲武士短袍、手捧小熊娃娃、眼神銳利，佩真綠色古典長裙、頭梳得整整齊齊、口紅的輪廓高雅得彷彿官夫人，而詹凱安、吳立翔像是深夜餓了肚子的大學生，隨手抓一件衣服便準備出門買宵夜的穿搭。

不行，我實在找不到「關係」。有人像囚犯一樣畏懼強光，緩緩以手遮掩；有人從頭到尾都睜大著眼睛，好像想在觀眾席上挖出一點什麼；有人安安靜靜地哭泣，有人無聲無息。等到投影畫面結束，場上的聲音只剩下水聲，自四位演員腳底下踩著的透明水缸逐一流入，他們像是感覺不到水、感覺不到任何世間存在的事物般地不為所動，又像是感覺到世界的一切那樣因此不受水流干擾。眼看再這樣下去我簡直要被激起睡意，偏偏又見場上的時鐘，已然接近演出結束時間，這齣戲即將在全然不動的演員、全然失去的語言當中落幕，卻不見任何一點點演出結束的暗示。我猛然一驚，再度低頭看錶。啊，怎麼現實時間與台上的時鐘幾乎慢了半鐘頭呀……？

這一發現讓我不由得輕輕笑出聲，在此之前，觀眾席早已散落零碎的笑聲。我笑，是因為發現自己一頭栽進時間的欺瞞當中，也是不敢相信創作者竟然敢於這樣把一齣戲端到舞台上，隨即又想：「有何不可？」

作家黃凡在 1985 年，於「聯合副刊」發表一則短篇小說：〈如何測量水溝的寬度〉，被視為台灣後設小說之典範代表，許多評論家對其內容頗有微詞，甚至有許多人紛紛跳出來定義小說「應該是如何如何」，總之不該長這個模樣。隔幾年後，張大春為之寫評，提到：「（這篇小說）看起來散漫——無論情節推陳、主題指涉或敘述方式，都顯得即興而零亂，雖然充滿黃凡作品中一貫的機智和嘲諷，卻不免東鱗西爪，難成片段。然而，解脫傳統的小說結構觀之後，我們卻發現深一層的義旨。作者藉由一個測量空間的命題來貫穿他測探時間的嘗試……。」這也是我在觀賞《致深邃美麗的》以後最深的感想——創作者藉由看似渾然空白表現，來測探時間。

因此台上存在著稍稍快轉的時間、以及潺潺不斷的流水。前者是不夠快到我們會注意到時間的訛誤，後者則是慢到我們無法立即判斷水平面是否升高，兩者都表現著時間，卻都沒有辦法能夠代表時間本身，而自認聰穎的我們也無法由此掌握。

在這凌亂、散漫，我無法歸類出任何脈絡的作品下，開始質疑起「戲劇」的定義同時，並想起波赫士說的：「你不問我的時候，我知道時間是什麼；你一問我，我就知道了。」讓我們把「時間」這個名詞，抽換成「戲劇」，或者是「文學、藝術……」也都說得通。因此我最後決定放鬆緊繃的眉頭，不再對接下來的發展有任何期待，任由場上的時鐘轉呀、看那水缸的流水能積累得多高，演員的臉部表情開始抽動，要維持四十幾分鐘動也不動想必不容易吧？諸如此類的想法開始冒出，時間一久，彷彿自己也成為台灣上的演員，像是真有什麼不能分心的事情似的佇在那兒。

場上的偶發狀況間斷著出現，例如響起的電話鈴聲、於天花板（貓道）的售票機吐出兩廳院票卷、開始動作的掃地機器人、忽然打開的電視，內有購物台主持人正賣力地販售清掃用具、以及（據說每場出來都不是很順利的）黃色小鴨，小鴨從側舞台漂浮出場，笨拙地起伏在水缸之中。因為一切是如此沈默，是故所有細微的「動」都顯得無比巨大。因為演員們的沉寂，使得所有聲音都顯得如此珍貴、想盡其所能地去把握它的存在。像是餓了一周的人看見骨頭上的肉屑，非常滿足地舔拭、吸吮乾淨那樣，我對舞台發生的一切，都變得格外敏感甚至渴求。

離開劇場的時候攤開節目單，創作者張叔米的話印在正中央，開頭就寫：「我想知道未知究竟是什麼」。走在回家的路上，我不斷想著這句話，與方才這齣戲，實在不知道能不能說他成功了？

《致深邃美麗的》僅僅演出兩天、四場，而每一場都是四個不同演員的搭配，隨著身邊坐著不同的人，演員的情感狀態也會受到些微的搖擺，因此在每一場演出當中都是全然不同的呈現。未知是演員今天的心情，以及身邊同伴會牽引他們走向的情感經驗裡；未知是場上觀眾的反應，其中一個電話聲響刻意擺在觀眾席中央，偌大的震動響起時大夥兒都忍不住想檢查包包；未知是從側舞台推出來的黃色小鴨，隨著沒有上下坡的平靜水流，這場往內走、那場往外爆衝。

未知同時也是，我忍不住在內心理大聲吶喊：「哪有人這樣做戲的啊？」卻又不知何以地在戲後忍不住把那瑣碎的畫面、無法解釋的機關、演員重複加深的表情一想再想。

忽然覺得這是我近期內，看過、聽過所有以為已知卻仍帶著曖昧含混的語言與畫面當中，唯一確實知曉的。那就是我確實一無所知。

匠人們的木訥與溫柔《仲夏夜之一切如戲》

演出：歌劇院巨人系列-德米特里•克雷莫夫

時間：2017/10/21（六） 14:30

地點：臺中歌劇院中劇院

文 郝妮爾（專案評論人）

電影《Being John Malkovich》（中譯《變腦》或譯《傀儡人生》）開場前十分鐘，主角 Craig 身為一個窮困潦倒的傀儡師，於街頭賣藝，以精湛的懸絲傀儡表演一對隔著牆、互相吸引的男女，開始對牆扭動下肢，似做愛之姿。如此細緻的演出在人來人往的街頭，僅讓一位觀眾停留，而且還是一位小女孩；女孩的父親轉過頭看到這「不雅」的傀儡戲，衝上前狠狠揍了 Craig 一拳——

這一段落僅僅佔電影的三分多鐘，但隔著牆愛撫的傀儡那幕卻時常令我莫名地牽魂。直到俄國導演克雷莫夫的《仲夏夜之一切如戲》來台，才彷彿找到解答。

改編自莎士比亞最受歡迎的劇本之一《仲夏夜之夢》，竟然全不提裏頭的公爵們的婚禮、森林裡迷失的戀人們，乃至仙境的故事，轉而放大於原劇中丑角工匠們的存在——為了慶祝公爵的婚禮，他們特別決定搬演古希臘愛情神話〈皮樂默思和席絲比之最殘酷的死，一齣最悲苦的喜劇〉（The most lamentable comedy, and most cruel death of Pyramus and Thisby）。皮樂默思和席絲比是一對青梅竹馬，兩人經常隔著一道牆、佐以相同的月光彼此傾訴、對牆親吻，後因家族世仇所反對，決定私奔，故事以悲劇收場，皮樂默思誤會席絲比被獅子咬死，拔劍入腹，席絲比見此隨之殉情而死。

在本劇中，舞台上的匠人們增添了一段台詞，表示這是全世界最古老的愛情，經典到後世所有的愛情都以此為藍本，無論是劇作《羅密歐與茱麗葉》，甚或是現實中「約翰•藍儂和小野洋子」……一口氣夯不啷當列舉了十來多個「皮樂默思和席絲比」的後代【註 1】，以彰顯其不凡與經典，亦不忘強調：「有些人可能會說亞當和夏娃才是愛情的始祖，但他們不是愛情，他們是生活。處在沒得選擇的世界怎麼能稱得上是愛情呢？」一句話，就將古往今來殉情而終的殘忍結局，染上喜感。

導演克雷莫夫將莎劇原先設定的公爵之婚禮，改為「看戲的觀眾們」。一群身穿華服，顯得驕傲非凡的男士女士魚貫入場，他們睥睨四周，對於舞台上看不懂的橋段提出自以為是的見解：「這是前衛藝術」「是地下藝術吧」「總之是抽象的」……他們對於藝術的理解程度還不如身上的衣著熟悉，卻各個大發詛語，干擾戲劇進行。

在莎劇原著中，匠人曾經提出擔憂：「皮樂摩斯一定要拔刀自刎，太太們便受不了。你說怎麼辦呀？」(1999:79)【註2】這段不討人歡喜的劇情亦如實呈現出來，但有趣的是，在本戲中讓太太們驚慌失措的並非自刎一段。匠人們操縱巨大木偶的皮樂摩斯與席絲比坐在舞台上，在獻禮果腹以後，其中一位匠人刻意從容旋開皮樂摩斯以鐵板製成的褲襠，慢條斯理的程度簡直像是要恭迎一位貴賓登場，褲襠打開，疲軟、塑膠製的陰莖垂倒於雙腳之間，另一位匠人胸有成竹地拿出充氣桶，開始賣力地替陰莖灌氣，讓那兒逐漸挺拔高起——太太們終於崩潰了，急忙喊卡，大吼：「要不要先把小孩子帶出去，這裡不適合他們看。」

從公爵的婚禮，到觀賞演出的中產階級；從死亡的崩潰，到情慾顯現的無法忍受。這樣的改編是何等高明的雙關，對於當代社會諷刺卻不憤恨。克雷莫夫的作品是道溫暖的古牆，有時間的斑駁，有現代的影子，卻不張牙舞爪，只是安靜地橫在那裡讓你看見。

當然，在本劇中，最值得一提的就是代表皮樂默思和席絲比的兩位巨型木偶，身長高約兩層樓，平均由五到六位匠人於底下操控。以木偶來扮演角色，即便動作上如何仿擬真人姿勢，臉部表情依舊是僵硬的。席絲比的頭顱還能張嘴、眼珠子能估溜溜轉動，然而皮樂默思相較之下就更顯猥板，他的頭只以一張靦腆微笑的畫像呈現——該如何讓一個沒有表情的人表現出他的喜怒憂戚？該如何讓一個木偶表現出他的愛慕與竭盡全力？這個問題就全交由底下控制的匠人們負責：

木偶皮樂默思為了要討得席絲比開心，千方百計地尋找花朵——這裡說地「千方百計絕無誇大」，底下每一個匠人都是皮樂默思心裡的縮影，導演刻意以極度戲謔的手法來表現，匠人以特技手法呈現：其中一人踩在他人肩膀上，與巨

人一般高，將花束送上；接著甚至以高難度特技，一人以頭撐著另一名倒立的人，頭頂頭，並從倒立者高舉的雙腳中蹦出一束花，給巨人皮樂默思拿起。諸如此類，徹底違反常理的身體姿勢、毫無邏輯的取花方法，都是皮樂默思的「竭盡心意」。

戲劇尾聲，皮樂默思抵達與席絲比相約的現場，看見殘破的裙衣片段，以及灑落的血跡，以為她給獅子咬死。巨型木偶是不會掉眼淚的，也無法以細緻的顫抖傳達絕望，對此，我認為這一段悲傷的呈現相當「東方抒情」，正是古詩所言「思君令人老，歲月忽已晚」——皮樂默思自始至終都不曾改變的微笑頭顱換了，換成一頂滿是鬍渣的中年人，再換成一個更加蒼老鬚髮愈發茂密的老人……在這短短的時間之中，皮樂默思經歷的悲傷彷彿讓整個宇宙都快轉了五十年，這五十年又在舞台上凝鍊成為一分鐘。巨大的悲愴，精煉的時間感，看似粗糙實而細緻沈穩的表現手法，在換去頭顱的那一刻，觀眾的臉恐怕一半是笑的，一半是愁苦的，半笑半苦，哭不出來，只得讓一口氣悶在心裡。

啊，切莫忘了這齣戲的基底還是以笑鬧為主呀！一旁的貴族觀眾終於看不下去了，揚聲打斷。匠人躊躇滿志地對他說：「沒問題的，我們還有終場舞蹈表演。」於是匠人們開始齊聲獻唱、從錯落到有致，舞台旁擠進一群突兀的芭蕾女孩，玲瓏隨著音樂起舞。在觀眾逐漸離場殆盡，其中一位婦人忽地對著台上的人問好，彷彿舊識。男子見了，拿下假髮，一副「被你認出來啦」的表情。他倆噓寒問暖，卻是落花有意流水無情，婦人遞了一張名片，期待他能與自己聯絡，男子在目送婦人徹底離開以後，將名片隨手一丟——唉，《仲夏夜之夢》的根本不也這麼回事嘛？一方熾烈地愛著，一方強烈地被愛著，然而說到底，誰也別去探究當初的愛誰真誰假，否則就跟你問這夏夜裡的夢究竟意義何在一樣。拿莎劇裡匠人的一句話來說：「如果有人想解釋這個夢，他便是個蠢驢。」

這一切要真要笑到走出劇場，憶起劇中皮樂默思和席絲比雙雙而去的結尾，對比戲名「一切如戲」，才赫然有股悲戚襲上。因為原來一切終究是現實呀，這麼多相愛的人最後都以悲劇做終結，多少藝術家笑看人生的悲歡合離，導演克雷莫夫亦然，是故整齣戲看似笑鬧不斷，卻終究不忘偶爾提醒觀眾：笑的是戲，苦的是人生，你以為正旁觀的是他人的苦痛，其實你之所以看得見，也許是因你（曾）有限於這苦痛之中。

註釋

1、此段可見臺中歌劇院官網中，吳岳霖之精彩整理「《仲夏夜之一切如戲》的戀人們—皮樂默思與席絲比的後代們」

<http://www.npac-ntt.org/nttPost?uid=125&pid=139>

2、本篇引用《仲夏夜夢》之版本為：梁實秋譯，台北，遠東，1999 年。

當主婦踏出她的一小步《早安主婦》

演出：臺北海鷗劇場

時間：2017/10/29（日） 14:30

地點：華山文創園區 烏梅劇院

文 郝妮爾（專案評論人）

從 2016 年的《暗戀養老院之沒事找麻煩》（改編自莎劇《無事自擾》），到今年的《早安主婦》，由宋厚寬領軍的臺北海鷗劇場這幾年均主打「喜劇」，作品內容老少咸宜，節奏歡愉輕快。只是，輕快不必然等於輕鬆。

自「暗戀」開始，便可發現宋厚寬所呈現的喜劇並非鬧劇，弄得人捧腹大笑之餘依然放進了許多現實的無奈、年老的惆悵或者兒時的傷害。又，明明是這麼複雜的情感，卻能以極度乾淨簡白的方式呈現。《早安主婦》其實用一句話便能夠說完：「一位發現丈夫外遇的家庭主婦，意外進入廣播劇的現場，不僅改變了故事的走向，亦發現改變自己人生的勇氣。」此劇本獲得第五屆新北市舞台劇本首獎，編導宋厚寬不只一次說過：這齣戲是希望獻給為家庭付出的主婦（包括自己的母親，又或者說，特別是自己的母親）。

因此，這齣戲，俗，卻不低俗；雅，不至高雅；時而荒唐得讓人笑到肚子痛，又會在某些時刻必須逞強狠狠吸一口氣才能不哭出來。光是觀眾的情緒反應，彷彿就是家庭主婦一生的寫照。

整齣戲以廣播節目「早安主婦」貫串，分別以三則廣播劇〈夏卡爾的便條紙〉、〈情熱漢堡排〉、〈我愛販賣機〉穿插，主持人梁辰（韋以丞飾演）同時也是旁白。起初，梁辰與三位廣播劇中的角色（何瑞康、廖原慶、陳敬萱飾演）正經危坐於桌前，煞有其事地開始了廣播故事，開演前十分鐘刻意單調動作畫面，會讓人忍不住想將眼睛闔上，彷彿正聆聽一齣真正的廣播劇。

只不過真的只有這樣就太不劇場了。編導當然熟知這一點，廣播劇真正有趣的地方在於我們聽到的聲音與「實際的聲音」時常相去甚遠，因此在〈情熱漢堡排〉中，名廚與主婦的外遇過程，是以麥克風的支架抽插聲來暗示魚水之歡、〈我愛販賣機〉的主角「販賣機」是一把吉他，一旦修好之後就能奏出優美的弦音……，許多環節熱鬧得彷彿音樂劇，仔細聽來大多都是現場物件的碰撞之聲、以及演員如舞蹈一般的走位，僅僅四個人遊走舞台，便使得畫面音聲如此精彩豐富。

我們對於聲音的想像擁有太多的誤會，誤會是整齣戲的主要笑料，亦是全劇的關鍵。廣播的浪漫在於它實在擁有太多祕密，資深的主持會在咳嗽的時候將麥克風靜音，知道該笑得多大聲在收音機裡聽來不會顯得刺耳，也熟悉如何在一片空無的狹小錄音間中、以溫暖語氣對麥克風說話，我們的耳朵會欺瞞我們的雙眼，彷彿聽見即是看見，因而創造出許多美好的妄想。劇中的關鍵角色：主婦丁太太（賀世芳飾演），正是一位活在廣播劇的幻影裡的人，她著迷於主持人梁辰的動人的聲線、著迷於故事中的劇情發展，同時也是帶領觀眾打碎幻夢的人。當她闖入廣播劇、真正「看見」現場之後，原本衣冠楚楚的人都換了衣服，就連主持人梁辰也成了潦倒落魄的中年人似的，滿面愁苦。

丁太太以她天馬行空的創意、對於幸福人生的嚮往，試圖干涉劇情，成為旁白。在廣播劇的世界中，旁白同等於神祇一樣，管人要死要活只要張嘴就行了，她的介入不僅大幅改變劇情，更插手了梁辰的人生——原來「早安主婦」中所有的廣播劇均源自主持人梁辰的過往經歷，無數的藝術家都曾經說過：「童年記憶是創作者的寶庫」，此話完全反應梁辰的人生，他與他的兒時記憶全都鎖在一間廁所裡面，因為小時候老愛胡謔故事因而被關進去懲罰，在寂寞的空間當中他只好創作更多的故事來排解寂寞。

為什麼讓故事說下去？兒時的梁辰說：「因為我想知道，（這些故事）然後呢？」為什麼故事說得下去？廣播劇裡的角色說：「因為他始終是一個人。」寂寞使他必須一直一直創造不同的世界，因為一直關在同一個地方，所以要畫上很多扇門，彷彿隨時都可以走出去……

言至此，好像就要進入哲學性的問題了：如果可以幸福的話，你還要繼續創作嗎？

這讓我想起，就讀研究所時期，我開始閱讀大江健三郎的作品。諾貝爾文學獎得主大江健三郎走過戰火的日本，1963年與其妻產下一名畸形兒，且嚴重的智能不足，彼時他當然不知道這孩子在日後對於音樂的敏銳度，將使他成為一位偉大的音樂家，只能承受著日本戰後的肅殺氣氛，與兒子的壓力，使之扛著巨大的痛苦前行，淬生出許多偉大的文學作品。我始終忘不了，那一堂課教授問在場修習文學創作的研究生：「如果可以的話，你認為大江健三郎，想要一個健康的兒子，還是諾貝爾文學獎？」底下鴉雀無聲，過了幾秒鐘，教授才大聲道：「當然是一個健康的兒子呀！」我為自己當時的沈默感到羞愧，因為那一刻我竟無法徹悟，對於一位藝術家來說，幸福的人生與不朽的作品，到底何者才是他追求的目的？

同樣地，面對這個問題，長期經營廣播劇的梁辰猶豫了，躲在廁所不斷創造故事的小梁辰

也猶豫了，誰都沒有辦法輕易說出「帶我走」這句話。在那一刻，我看見編導欲呈現出藝術的重量，與人生看似諸多選擇之下的別無選擇。

當然啦，這些都是後話了。《早安主婦》沒有所謂藝不藝術的問題，所有的行為都是生活中踏出的一小步：一位主婦願不願意走出家門？一位廣播主持人能不能與真實人群接觸？我們有沒有告別的勇氣？在受人背叛之後是否對自己的人生還有自信……，這些答案終是不可而知的，因為在本劇中，我們只能看（聽）見「早安主婦」廣播的結束。劇末給予暗示：「也許只要改變一咪咪，人生就會完全不一樣了。」像是對主婦們的精神喊話，等戲落幕之後，現實就靠我們自己改變了呀。

坦白說，這樣的題材是老生常談了，廣播劇也是好幾年前就漸漸沒落的產業。宋厚寬珍視這股老派的心意，的確化陳舊為新奇，將平乏的主婦人生轉變為笑鬧的喜劇。

除了編導的功力之外，我亦對《早安主婦》的選角信服。韋以丞的嗓音，絕對能夠駕馭「光是聲音就足夠讓一堆主婦精神外遇」的主持人角色，再談其俐落的身段，於北藝大時期師承李柏君老師的國劇氣勢，足夠撐起小梁辰心目中「打跑壞人的超級英雄」。台灣漫才團體「達康.come」中的何瑞康，是我見過數一數二擁有強烈喜劇特質，且能不輕易被標籤化的演員，他幾乎是什麼都不用做，一出場就讓人噴出笑聲，又能自然貼合每個角色需求，本戲更善用其出色的吉他手身份，說唱兼具，完美融入《早安主婦》現場。廖原慶則是一位氣質特殊的演員，其演出特色在此戲中尤其顯著，相對於從頭到尾都演同一角色，他似乎在不斷變換的角色中更加如魚得水，如此一來才能放縱他的聲線時而粗獷豪邁，時而拔高尖銳，盡情三八橫溢，卻也能端正得無異常人。陳敬萱的個頭嬌小，但是氣勢驚人，在主婦丁太太躲在幕後的時候，她就是全場唯一的女孩，然其活潑的性格、刻意誇張的演出卻不顯突兀。由主持人梁辰、以及穿梭各個角色的三位演員組織成的廣播劇，流暢得無懈可擊。

《早安主婦》過去亦曾經有過幾次讀劇，本次正式演出，加入知名配音員賀世芳擔任要角主婦丁太太。在以聲音為重的劇場表演中，賀世芳的加入是一大驚喜。有時演出氣氛熱烈，加上觀眾笑聲全場歡鬧一片，賀世芳的聲音彷彿一條繩子一樣、向外一拋就能夠輕易理出一條規矩的線路。只不過，這同時也是稍有遺憾之處，作為一位專業的聲音表演者，本劇又是跑跳又是追逐，偶爾還得撐起旁白一詞，在行徑得熱熱鬧鬧的廣播劇中插入一句話，扭轉情勢。對以聲音表演見長的賀世芳來說，放在一齣節奏感這麼重的戲中仍稍感吃力。

另外一個作為觀眾的私心遺憾，便是「擬音師」實在太邊緣了。源自於對「親睹」廣播劇的期待，本來相當期待擬音師介入。本戲的擬音師（黃若茵飾演）坐鎮全場，相當盡責地製造出各種聲響，然而廣播劇的眾人似乎毫不關心聲音的由來，雖說擬音師位於舞台兩側，觀眾本可看見，然而視線多有遮擋是一回事，當劇情進展到熱烈出，大夥兒幕不暇已觀看舞台上發生的事，根本無暇關注這回是用什麼聲音代替紅酒的開瓶聲、是用什麼方式模擬酒水滑落杯中的聲音。這些迷人的細節因為這樣無法盡收眼底，實屬可惜。

最後，不得不提現場樂師，同時也是音樂設計的周欣彥。如果說劇本決定了角色的人生，那麼配樂則是決定這場人生旅途中的溫度。周欣彥端憑一台 keyboard 便縈繞出了悲喜，即便是稍縱即逝的過場樂，亦聞得細膩悠揚處。

自去年的《暗戀養老院》到《早安主婦》，導演宋厚寬都堅持加入現場樂師。本戲擬音師的存在或可說是戲劇需求，甚或是宣傳所需。不過現場樂師嘛，大概就是宋厚寬對於劇場浪漫的堅持了吧？誠如《早安主婦》的台詞——衝進廣播現場的丁太太問梁辰：「廣播劇不是都先預錄好的嗎？」「那是友台！我、我是玩真的！」明明已經是處於如此困乏的環境資源下，依然願意撥出經費，使樂師親臨演奏，這種老派的情懷未必真的能夠讓所有觀眾聽出差別。但有時候只要一咪咪就夠了，光是這一咪咪的堅持，彷彿就能更加靠近主婦的真情實感了。

若你不是你，那我又是誰？《TRANS 恍惚》

演出：亞戲亞劇團

時間：2017/11/26 14:30

地點：牯嶺街小劇場

文 郝妮爾（專案評論人）

2017年甫創團的亞戲亞，是由台灣、日本的劇場藝術家共同創立，從台日兩地出發，帶著連結整個華人藝術圈文化的企圖發展。創團作品《TRANS 恍惚》，為鴻上尚史於日本的經典劇作，由山崎理惠子翻譯引介，並交給台灣劇作家林孟寰——同時亦為本戲的導演——添入台灣文化的語彙與符號改編而成。因之於這層關係，本戲的風格是以日式的表演節奏、台式幽默語境，探討四海之內人類的流離失所與迷惘混沌。

三個高中時期的死黨於十年之後重逢——身為精神科醫師的小紅（黃凱臨 飾演）與任職專欄作家的阿仁（彭浩秦 飾演），開場不出幾分鐘便以簡單的對話交代出二人從高中好友、到交往過的情侶、以至此刻醫師與病患的關係，張力十足；隨後，精神恍惚的阿仁於第三性公關酒店鬧事，與高中好友三三（周浚鵬）相遇。本已交錯的三條線再度重逢，以為一切只是偶然，卻隨著劇中不斷出現的台詞——「我們約定好，畢業以後如果哪一個人碰上了非跳樓不可的事情，我們都一定要趕到對方身邊」——使得看似單純的緣分逐漸變得黏稠、緊張。

本戲的開頭相當引人入勝：以明確而不拖沓的開場舞蹈，暗示其後九十分鐘的故事撲朔迷離，且首尾呼應，一氣呵成。舞台上層層堆放著雜亂的白色衣物，頂上貓道懸掛著由小到大、晾得整齊齊的白色襯衫。三位演員自側台疊出，身上裹滿衣物，以扭曲、彷彿夢遊者的舞蹈姿勢一件件脫下。一件白色醫師袍緩緩垂降，場內響起國歌，莊嚴陰森，且見醫師袍在三位演員的身上穿穿脫脫，時而是兩人共有一方袖子、時而是三人爭著一件衣服、時而是他們其中一人終於短暫擁有卻又迅速地被退去……短短幾分鐘的肢體展現，不發一語，卻完整預告了接下來的故事，將從秩序走到瘋狂的不確定性。誰才是白袍的主人？誰

才是真正的醫生？誰才是那個有病的人？

先拿開頭提到「日式的表演節奏」談起。絕大多數的日本劇場作品均強調「精準」與「力道」。二者都是以表演形式而言，彷彿響板一樣替每一個動作打著節奏似的，因此看戲的前幾分鐘，會有一種彷彿觀看日本動漫的誇張化體驗。在此節奏要求下，這三位演員確為一時之選。身處於幾乎全部空白、唯有衣物滿放的舞台，演出者必須極具身體魅力，來讓周遭的一切虛幻彷彿真實。比方說飾演一個時時逞強的精神科醫師黃凱臨，她得在女性的脆弱與強裝出來的力量取得平衡，就更別周浚鵬與彭浩秦兩人之間精彩的對戲——成年後的阿仁成為專欄作家，彷彿是承接了三三高中時期的當作家的夢想繼續活下去，然而放棄夢想的三三出櫃以後活得不放異彩，根本不在乎別人如何看待，與老友久別重逢，他毫不保留地將當年對阿仁壓抑的心意傾泄出來。身為一為壯碩卻嫵媚的 Gay，周浚鵬強而有力的身體必須又柔軟，又狂野；而身為直男的阿仁，彭浩秦必須用盡全身的力氣，讓自己看起來像是手無縛雞之力的人，由是才能任由周浚鵬又捧又抱又爬又摔。二人的身體能量讓所有笑點痛點都恰如其分，亦使情緒能順水推舟地蔓生到至高點。

倘若真要說哪裏有問題，個人淺見是整齣戲在進退之間，只見進，卻無退。強大的表演節奏固然重要，然而在這麼龐大、快速的進程當中，卻鮮有留白的時刻。甚至偶爾會在戲中看見「空白的恐慌」，例如三三與小紅正要打開心事前的朦朧氤氳、高中好友在一陣狂歡之後意識到各分東西的未來……，諸如此類等待情感孕生的段落，都太急著動作接話，使得原本應能細膩氛圍稍稍弱化。

再就劇本寫作而論。台灣的劇作素愛從「家庭」作為出發點，相較之下，日本則常以「個人」作為素材，對戰爭與家國丟出詰問與反斥，或者對人類的存在感到迷惑與困頓。以小寫大，亦是《TRANS 恍惚》處理的主要課題。

開頭時，阿仁便開宗明義坦白：「我覺得我不是我。」拋出這種老掉牙的句子，一不小心劇情的走向可能就要變得冗贅，變得自怨自艾、自暴自棄、自我尋找或放逐。但是劇作家卻非常聰明地讓劇情急轉直下，使得原本彷彿看透一切的精神科醫師小紅忽然翻轉為病人？「假裝」是病人的阿仁其實才是治療著小紅的醫師？不，這些都是他們的幻想——三三穿著白袍信步走出，以研究者的嚴

肅口問語帶興趣地看著這兩個有趣的病人，卻又在下一秒鐘立即崩潰，小紅迅速恢復理智揭開二人的想像，指出阿仁與三三已長期接受自己治療，「不對，我才是醫生，你們都是病人」……

走到尾聲，連本該冷眼旁觀一切、像是神紙一樣存在的觀眾，都沒有辦法指出誰是誰非。原本只是舞台上的三人懷疑自己的存在、彼此質問是否此刻仍然深陷夢境之中，沒想到走出場外，方才的一切才真像觀眾做的一場夢。直到夢醒（演出結束）的那一刻，都不確知誰才是「正常」的，甚而開始飄飄然懷疑：「該不會連現在看戲的自己都不存在吧？」起初由台上演員拋出的台詞，在終了竟也成為觀眾反回自身的疑問。

最後，再談以劇本創作聞名的林孟寰，其所安排的導演風格。本戲有趣的地方在於，這乍看之下是一齣寫實的劇本，有清楚的台詞與人物關係，卻是以如此寫實的表面，包裹的極度抽象、關於「存在」的辨思，使整齣戲慢慢顯得虛實交錯、遊走在魔幻的邊界。是故，場上盡可能排除一切「寫實」的道具，讓散亂的衣服時而為床墊、時而為被褥、時而是浪花……等，目的是先讓觀眾的想像盡情馳騁，才能塞入更多「夢境」的元素：例如以光影投射對話中的二人，讓台上彷彿出現多重的身影，一對是正在對話的演員，一對是牆上投射出來的影子，虛實之間，演員身後巨大的影子看起來更加具有存在感，而且影子在沒有任何服裝的遮掩之下，看起來赤裸且逼近真實，更直指戲名——使人「恍惚」。

我尤其喜歡全戲具體而微的各種明喻暗喻，不過分地強化個人的傷痛：例如小紅曾經被父親性侵、阿仁的存在感危機、三三的身份認同，均是點到為止。然而光是輕輕點到，就已造成一面廣大漣漪，一來觀眾可以順其自然替角色的情緒找到合理解釋，二來又不會使劇本核心圍繞在一人一事上，繼續聚焦這廣大的命題：「生而為人，我們到底是誰？」

綜觀而論，《TRANS 恍惚》是一齣縱使不夠完美，卻絕對完整、也足夠讓人印象深刻的精彩演出。

在最末場結束前，有一個小小的插曲。於一片闕靜的舞台上，不知是身為病人抑或醫生的阿仁轉頭，說：「吃藥的時間到了。」一切本該在此嘎然而止，卻

從天(貓道)而降一包綠色的乖乖。有零點一秒鐘，我就要相信那是刻意為之，是全戲之終巧妙的安排。但乖乖的出現實在是太過突兀，以至絕對是技術失誤。

不知道其他人怎麼想，可是我時常覺得讓許多技術人員捶胸頓足的小小失誤，其實是對現場觀眾的餽贈。特別是在這齣能夠容納想像奔馳的一齣戲之尾聲。祈求現場一切順利的乖乖，如此天時地利人和地落在「吃藥的時間到了」之台詞之後，混雜著現實台灣傳統的迷信、劇中角色的茫然，在將暗之前的舞台上，乖乖躺在非黑即白的舞台中，刺眼得像是一包註腳，留與無限遐想空間。

願妳能夠找到回家的路《微塵•望鄉》

演出：無獨有偶工作室劇團

時間：2017/12/17（日）

地點：宜蘭演藝廳

文 郝妮爾（專案評論人）

馬莉莉（張棉棉飾演）白天上班，傍晚回到讓人沮喪的家，無論家中內外都尋不得依歸之所，覺得越南看護寶枝（劉毓真飾演）與爸爸才是家中的主角。疲倦的時候她會聽歌，戴著耳機甚至不敢哼出聲來，那首越南歌詞在她心頭輕輕擺盪；更疲倦一點，她會掉入很深很深的夢境，夢見她的童年，以及越南媽媽還沒有離開家的時光。母親偶爾哼歌、偶爾教她講越南話，偶爾向她說一些越南的民間故事，例如這個：

有一位女子經常遊走湄公河畔，河床上載浮載沉一艘空空的小船，並從其上傳來悠揚歌聲。女子告訴河：「我好想見見唱歌的人呀？」於是過沒幾天，小船就多了一個人影，正是那位歌者。待人影靠近，歌聲愈發清澈動人，女子卻拔聲尖叫——因為唱歌的人長得太醜了。女子一叫便昏倒，而歌者亦難過地流下紅色的眼淚，凝結在湄公河裡變成一塊紅玉。女子醒過來之後什麼都忘了，繼續遊走湄公河畔，覺得渴就又對河提出請求：「請給我一杯水吧？」於是小船便送來了一杯紅色的水，女子拾起杯水，從水中看見當初歌者的影子，想起一切，竟爾落淚……

這樣短短的一個故事，是為《微塵•望鄉》的核心。作為一位母親之於兒女的付出；作為一位妻子之於夫家的犧牲；作為一位勞工對於台灣的幫助……母親／妻子／勞工者的形象均化為溫柔的河水，乘載溫柔的歌聲，對一切有求必應，無私奉獻。另一方面，從容遊走河畔、只想著滿足私慾的女子，則是兒女／夫家／甚至台灣的原型，這樣的原型並非是「惡」，但也絕非是「善」，在善惡朦朧的界線之間，卻經常自視高人一等而膨漲了起來。

本戲以極為細膩的手法、詩意地呈現的社會的殘酷，與無形中衍生出的階級對立。將如此沈重的題材以從容、緩慢的方式說出，因此戲末之後我們得到的，並非創作者央求觀眾正視移民的教條宣言，而是一次將界線抹去，將阻隔在越南與台灣之間的海域化成橋樑，並且只用一句話來表現：「好，妳來。我的家，就是妳的家。」

•

歷史不健忘，健忘的永遠都是人。因此台灣社會現在已經可以用「本土經濟再不努力，我們就是下一個菲律賓」之言來「恐嚇」大眾，畢竟原本蓬勃發展的菲律賓，今時今日亦成為台灣外籍勞工人口比例之大宗。然而事實上，早在台灣成為外籍勞工的接受國之前，就已然有大批勞工出走尋求工作的經驗。張郅忻的最新小說《織》【1】，就是講述一九六〇、七〇年代越戰時期被派遣到越南紡織廠工作的台灣人之家族故事。同一年代，亦有大量台灣女性被送往他國。且看下段敘述：

「……這二十年來，台灣已成為東南亞外勞和外傭的重要接受國，但歷史上，台灣也曾經是一個女性移工的送出國，可能已被遺忘或不願面對，至少有幾個現象是存在過的。譬如，到日本賣春或做特種營業的台灣女子算是另類移工，此一現象至今仍存……此外，戰後初期有不少台灣女性單身或攜眷到日本高級華人家裡幫傭……又如一九七〇年代有不少護士到西德醫院當契約工，之後一九八〇年代也有人到沙烏地阿拉伯或中東地區工作。」邱淑雯《出外：台日跨國女性的離返經驗》（2013:17）【2】

但社會很快就忘記這件事情了，畢竟世代輪替，台灣儼然成為外籍勞工接收國，也一併忽視大部份以勞工身份出走的求職者，均是迫於無奈之下的選擇。特別是女性移工，其出走的原因十之八九都是「夫家家族的生存策略」【3】。又或者我們是故意將這種「無奈」放大，變成階級的象徵，因而產生高人一等的錯覺。

《微塵•望鄉》中的看護寶枝亦然。隻身外地，除了要面對思念的痛苦、經濟的窘迫，還有夫家情感的背叛（丈夫外遇），或者雇主、仲介的欺壓。站在這點上，本戲身為僱主的馬莉莉是多數台灣家庭的典型——沒有壞到扣錢性騷擾，也沒有好到日日寒暄溫暖當自家人，僅是留著身為台灣人的一點點尊嚴，放不

下身段卻又不忍心太過殘忍，時常咬牙說出不符合自己個性的話：「妳又『偷』開冷氣喔？」、「妳晚上不睡覺都在『偷』用『我們家』瓦斯喔？」、「我就知道你『亂翻我們家』東西！」其實只要順著劇情推展，觀眾可以慢慢看出馬莉莉並非不經世事、仗勢欺人，她是個溫暖、脆弱的年輕人，若非如此，不會創作三個人偶（黃思緯、林曉函、鄭雅文三人飾演）來陪伴、保護自己。三人的堅強勇敢，能夠掩飾她的懦弱無能，掩飾自己對於久病父親的厭煩與不捨，最重要的是——她創造出來的三個人能讓她想盡辦法克制思念母親的衝動，思念那位不告而別的越南母親。為了偽裝，她必須對寶枝無情。但無情非本性，馬莉莉時常在重話之後面露憂鬱，皺緊眉頭，又或者是在撞見寶枝因為思念家鄉、兒女、丈夫而落淚的時刻，尷尬擔心，卻只能硬擠出一句：「因為這樣就偷哭喔？」

馬莉莉的身世複雜，父親是外省人，母親是越南人，一個為了養家終日在外開計程車，一個則在她國小一年級就離開家，使得偌大的家中永遠都只剩馬莉莉孤子的影子。這個角色所彰顯的人性非常「台灣」，包括她對於東南亞國家隱隱歧視、對日本或者他國之無限嚮往，更重要的是，永遠處在搞不清楚的身份認同、在自尊自棄自我厭惡卻又自傲的種種情感中反覆掙扎。

張棉棉將這個角色駕馭地很好，不過份濫情，亦不誇張狠心，乾淨的肢體表演與清晰不做作的口條，在人偶、光影、與對手演員之間取得絕佳的平衡。在情緒溢滿之處，用力對鏡中的自己說：「不准哭」。那一句不准哭，卻讓觀眾終於壓抑不住，悄聲落淚（至少在宜蘭是這樣，台上說出這一句台詞，滿場都是吸鼻子聲）。

•

無獨有偶劇團演出的特色就在於他們不僅只善用人偶，而是善用所有能端上檯面的東西，例如方才提到的光影，或者即時錄影與現場物件的使用。如此多元形式之呈現目的，不在炫技，只為能更精準地找到說故事的方法。舉個例子，像是開頭的影像呈現，是為了能藉由鏡頭看見「工作崗位上的馬莉莉」有多麼活潑、自信，身為旅遊頻道的主持人，她說話意氣風發，對比離開鏡頭以後，

她又是如何把自己躲成一粒沙、那樣不惹人注意，處處抱怨。除了呈現角色的正反差異，亦藉由影像帶領台灣觀眾瀏覽（多數人不熟悉的）越南風光。

除了即時影像的表現之外，光影演出也讓人印象深刻，光影本身就讓人有種如夢似幻的既視感，本戲由此效果表現出馬莉莉的童年、與母親共處的美好時光。正當台上的背板光影，照亮童年時期馬莉莉的快樂無憂，舞台上成年的馬莉莉正扶案臥睡，兩個畫面交疊之下，平乏此刻與美好的過去、強韌外在與懦弱內心、現實與夢境、此刻與過去……等，多種層次的情感一口氣迸發出來。

另一方面再看到偶戲表演，本戲對人偶的選擇也非常有趣。舞台上兩個偶：馬莉莉的父親，一位垂垂老矣的外省阿伯（操偶者林曉函），以及年幼時的馬莉莉（操偶者黃思緯、林曉函、鄭雅文三人），至於她的越南母親僅以光影示之，以及途中片刻以真實人身短暫出現（魏伶娟飾演），並無人偶扮演。這樣的安排，一則是畫出了與母親遙不可及的距離（馬莉莉可以觸碰到年老的父親，甚而與童年的自己勾肩搭背，可是卻無法觸及離去的母親）；一則是將衰老的殘酷，以及再無可能復返的美好時光……等，嚴肅沈重的畫面，以童趣、較為輕鬆的方式表現。

至於操偶師的定位，一般會有兩種方式可以選擇：一是讓偶成為演員的延伸，情緒反映不僅表現在人偶上，更顯現在操偶者身上，讓觀者可以從操偶者的表情讀出更深、更豐富的意涵；二是讓靈魂全權駐進人偶裡頭，操偶師的性格消失，只為讓人偶的肢體更加靈活自然、本身則不彰顯表情而僅以聲音表現讓人偶說話。本戲的選擇是後者。例如操控人偶老翁者為林曉函，她上場均以草帽掩住大半面部表情，讓總是躺著的人偶老翁也能有細緻的肢體變化（例如想辦法把涼被掃下、吃力咽食……）。

儘管如此，操偶者並非只是讓偶動起來的工具而已。有一幕畫面我久久無法忘卻：馬莉莉與寶枝爭執，而人偶老翁啞啞喊著：「不要吵架……」接著一個用力，老翁失禁了。寶枝不愠不急地說：「沒關係，我們去廁所清乾淨就好。」便一把抱起人偶，飾演寶枝的劉毓真用她的肢體表現，賦予人偶真實的重量似的，奮力抱起老翁、走路搖搖晃晃……。就在這個時候，操偶師林曉函原本操控的偶被抱走了，她卻不急著起身離場，而是隨著馬莉莉的眼神一路伴隨寶枝與父親遠去，最後——林曉函望向張棉棉一眼。那一眼，是很容易被忽略

的一瞬間。林曉函堅定，中性，不帶譴責卻也不寄予同情的眼神，僅只是看著她而已，像是老翁的肉體已經離場，魂魄卻仍怔怔駐著；又有幾分菩薩低眉的神格感，目睹一切災難卻不能干涉；又或者是代表了現場所有參與的觀眾一同投注的眼神。她無聲無語，接著才轉身離開。

由美國英國共同製作的影集《王冠》（The Crown），於 2016 年底上映，並於各大獎項中獲得極大勝利。第一季第四集〈天災〉中有一個橋段：甫接下王位的伊莉莎白女王目睹英國大霧造成的災害，無法理解首相邱吉爾何以沒有任何動作？「他真的有在為這個國家著想嗎？」伊莉莎白女王太年輕了，她無法釐清紛至沓來的建議到底孰對孰非，因此詢問她睿智的祖母。「難道他默不作聲是對的嗎？」女王問。祖母吸一口菸，淡淡回答：「那才是最困難的。不作聲色是最困難的，有時候你需要耗盡所有氣力才能什麼都不做。而那些每天庸碌人，你以為他們真的有在做事？」

觀賞《微塵・望鄉》的諸多時刻，我都想起劇中祖母對伊莉莎白女王說的這段話。越南看護寶枝在許多時刻看起來朝氣、對凡事無關緊要、對指責不痛不癢；操偶師在台上讓人偶活動、隨著劇情流動卻不能將情緒彰顯臉上，她們躲在偶的背後，好像忘卻自己有心一樣。寶枝的快樂，與操偶師的中性立場，不也是「耗盡所有氣力」才能夠完成的事情嘛？

因此我說，這齣戲從容緩慢，甚至在許多地方都以戲謔、玩笑似的方式表現，均是因為創作者非常克制地壓下了許多疼痛的傷口。包括移民來台的孤獨，形同孤兒的子女——克制不是不哭，她們也哭、也訴說不幸，但並不嘶吼、並不劍拔弩張，大多時候，她們更像接受了這一切，接受自己如塵漂泊的命運，在他鄉中遙望故鄉，又偶爾在故鄉當中記憶起曾經久居的他鄉。

不曾出國過的馬莉莉，辦妥了父親後世，接到返國的寶枝來電，那端感謝馬莉莉多匯的幾千塊，讓寶枝的女兒買了一台筆電。影像傳來寶枝在越南的視訊畫面，簡陋的背景卻蘊含溫暖無限。也許是思及那裡是母親的故鄉？也許是因為父親的離世讓她終於拋下根植台灣的想法？馬莉莉願意出走了。她鼓起勇氣說：「寶枝，我想去越南。」就像是她多年前始終無法對父親說完的話：「爸，我們一起……」我們一起去找媽媽？我們一起離開這裡？我們一起去越南？不管

哪裡都好，總之我們一起生活吧——當年她沒有說出口的話，在多年以後，馬莉莉終於找到往前跨步的能力。那能力不僅是父親逝世所帶來的震撼，也不光是她終於想通了什麼，更是寶枝聽見了馬莉莉的問句之後，能以誠懇、甚而帶些欣慰的語氣說：「好，妳來。我的家，就是妳的家。」

此話一出，我想也許是我誤會了？也許土地才是微塵，而故鄉應是人。我們都是在他人的愛當中，確定了家的意義，由此找到故鄉的位置。●

【註釋】

- 1.張郅忻，《織》，台北，九歌出版社，2017年11月。
- 2.邱淑雯，《出外：台日跨國女性的離返經驗》，台北，聯經，2013年九月。
- 3.出處同上。